

---

## Lucie Roy, *Le Pouvoir de l'oubliée. La perception au cinéma*

Gabriel Laverdière

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2255>

ISSN : 2101-0714

### Éditeur

MSH Paris Nord

### Référence électronique

Gabriel Laverdière, « Lucie Roy, *Le Pouvoir de l'oubliée. La perception au cinéma* », *Appareil* [En ligne], Comptes-rendus, mis en ligne le 24 mars 2016, consulté le 03 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2255>

---

Ce document a été généré automatiquement le 3 août 2020.



*Appareil* est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Lucie Roy, *Le Pouvoir de l'oubliée. La perception au cinéma*

Gabriel Laverdière

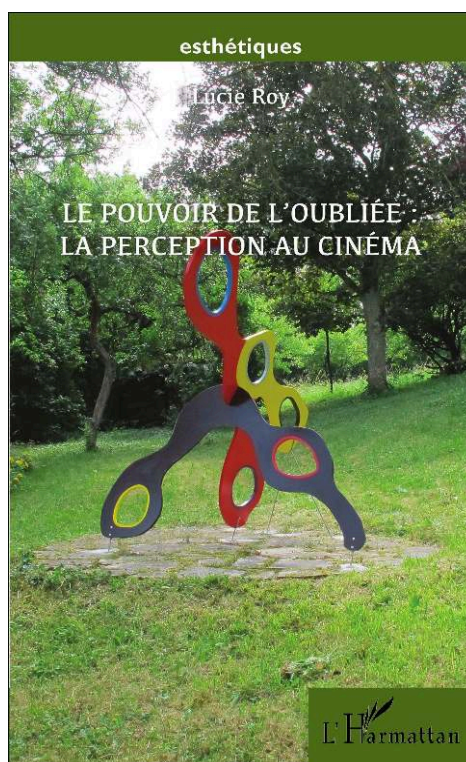
---

## RÉFÉRENCE

Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2015, 242 pages

## L'horizon philosophique du cinéma

- 1 Comme le sous-entend l'« avant-propos » de ce livre, le travail de Lucie Roy s'inscrit aussi bien dans la tradition des études cinématographiques qu'il emprunte la voie de la philosophie. C'est ce que signale le sous-titre du livre : *un essai à caractère philosophique*. Le lecteur doit donc s'attendre à un déploiement de la pensée sur le cinéma qui donne libre cours à toutes les possibilités, et qui prend la forme de l'essai, elle-même affranchie de certaines contraintes. Le titre de l'ouvrage, *Le Pouvoir de l'oubliée*, devrait aviser le lecteur quant au soin que l'auteure porte au langage. Il s'arrêtera sur l'adjectif *oubliée*, étrangement substantivé : à quoi ce mot réfère-t-il ? La seconde partie du titre le précise : à la perception, qui, comme l'écrit Roy, est « l'oubliée du cinéma » (p. 13). Le livre traite de l'écart qui se creuse, peut-on croire, entre les images filmiques, qui incluent les marques d'une perception, et l'idée ordinaire que l'on conserve de ces images, laquelle identifie rarement ces marques. Cette conception usuelle porte sur des images qui, à l'ère de l'écran, prolifèrent sans qu'on ne les interroge suffisamment. « La perception est évidemment associée à la vue, de même qu'à une manière de faire voir. Elle signe la provenance de la signifiante dans le film » (p. 13). La perception réfère donc autant au fait de voir, d'envisager, qu'à la façon dont chaque image conduit la vision, avec tout ce que cela comporte de connotations attachées aux figures représentées ou mises en récit. Roy se sert de cette *évidence* — soumise à des remises en question — pour bâtir une problématique qui demeure fertile, puisque les chercheurs, critiques ou spectateurs de cinéma se l'approprient chaque fois qu'ils s'enquêtent du sens d'un film. Celui-ci procède toujours, nous dit l'auteure, d'une perception qui s'y trouve incluse et qui entre en relation avec celle d'un spectateur, d'un *sujet*. Cette perception, « qu'on a tendance à oublier, se manifeste immanquablement dans et par les images. Les images ne "parlent" pas seules au cinéma et le film ne pense pas par lui-même : seul un sujet est susceptible de faire parler les images et de faire en sorte que le film donne à penser » (p. 13-14). Certaines propositions du livre sont notamment inspirées du concept de la *pensée de l'écran*, que Roy emprunte à Anne-Marie Christin (spécialiste des écritures anciennes) et qu'elle déploie à grand profit en direction des *écritures cinématographiques*. Cette pensée de l'écran oriente le regard que porte l'auteure sur ces écritures, et ce, à la lumière de ce que le cinéma numérique et le cinéma argentique ont offert de possibilités *scripturales*. Soulignons au passage l'actualité du concept de *pensée de l'écran* : au moment où les appareils dits intelligents et les écrans se multiplient, peut-être s'arrête-t-on insuffisamment sur le *penser* qui se manifeste par leurs configurations et les pratiques qu'ils entraînent. Puisque le cinéma est au cœur de l'évolution continue des technologies de la représentation, réfléchir à son support permet de nourrir la recherche qui porte sur d'autres systèmes de



représentation (ou de représentation interactive). Dans l'optique qu'adopte Roy, « l'impression de réalité est moins tenue pour acquise [qu'elle ne l'est habituellement et] la réalité de l'écran intéresse davantage que la réalité dans l'écran » (p. 93). Étant sensible à cette réalité de l'écran, l'auteure cherche à éprouver « ce qui, dans l'image, fait voir » (p. 107). Si les écritures anciennes étudiées par Christin affichent pour l'œil contemporain l'importance du support sur lequel elles ont été consignées, le cinéma devrait occasionner une réflexion comparable.

L'hypothèse ici, est que le cinéma participe d'une écriture et satisfait une volonté d'inscription [...] Le fait d'aborder l'étude du cinéma sous l'angle de l'écriture plutôt que sous celui du langage offre la chance de considérer [...] ce qu'il y a de photographique ou, mieux, de pictural au cinéma [et qui] révèle la façon d'utiliser un support et d'y disposer des figures (p. 94-95).

- 2 On constate que l'engagement de l'auteure à valoriser une pensée de l'écran qui est aussi une pensée de l'écriture et de la visualité souligne l'intermédialité singulière du cinéma.
- 3 *Le Pouvoir de l'oubliée. La perception au cinéma* est le second ouvrage de Lucie Roy, qui est professeure titulaire de cinéma à l'Université Laval. Un livre précédent, *Petite phénoménologie de l'écriture filmique*, envisageait déjà le cinéma dans une perspective philosophique. Il s'agissait moins d'examiner des films pour illustrer des conceptions philosophiques que d'appréhender le cinéma comme un phénomène de signification se prêtant à une interrogation à caractère philosophique. Dans le cas de Roy, la question qui prime est : « En quoi le cinéma participe-t-il du développement de la pensée ? Comment en témoigne-t-il ? Quelle est, sur ce plan, sa véritable contribution à l'Histoire et à la société ? » (p. 19). On le voit, il en va moins d'un rapprochement du cinéma et de la philosophie que d'une mise en évidence d'un art du penser dont le cinéma participe. « L'objectif n'est pas tant de voir comment le cinéma est en lien avec la philosophie, mais de considérer le fait que le film participe d'un ouvrageement, d'une mise en œuvre et que, pour cette raison, le film en tant que support constitue une donation à la pensée » (p. 21-22). Le recours aux réflexions de philosophes pointus pour un lecteur peu familier — Derrida, Deleuze, Ricœur, Bergson — ne devrait pas nuire à l'attrait du livre.

## Le montage par transformation

- 4 Si Deleuze s'est inspiré de Bergson, Lucie Roy retourne aux textes de ce dernier afin de fournir une vision renouvelée des pratiques ayant trait au cadrage et au montage. Nous pensons en particulier au concept de « montage par transformation » que l'auteure propose. Si son premier livre l'évoquait<sup>1</sup>, c'est dans *Le Pouvoir de l'oubliée* que ce concept est exprimé dans toute son ampleur. On connaît les configurations que prend le montage en tant que découpage spatiotemporel et juxtaposition : ce principe a fondé la pratique du cinéma, voire son institutionnalisation comme forme narrative complexe, ainsi que sa théorisation. Aussi les penseurs de l'écran retournent-ils couramment à ce thème du montage. L'idée de montage par transformation provient de champs en apparence opposés. Le plus familier est associé au cinéma numérique, celui qui fait appel aux images de synthèse et à des déplacements d'appareil recherchés, reproduits grâce à l'informatique. Ces images résultent d'un ensemble d'opérations : découpage, collage, ajustement, composition, etc., et ces transformations « se font à vue, plutôt que, comme c'est souvent le cas avec le montage séquentiel, dans l'espace présumé de la

suture ou au point de liaison de deux images [...]. Comme il en est du montage, qui opère par coupures et collures, ces transformations témoignent du passage d'un état du récit à un autre état [...] » (p. 143).

- 5 Le montage est ainsi réenvisagé à partir du cinéma le plus récent, et Roy signale l'importance du cadrage/découpage qu'il produit — qui est mobile, comme le sont les objets ou sujets filmés et les appareils. À défaut d'une coupe, on remarquera l'encadrement de l'action et du champ, ce que le cadre contient, ce qu'il exclut hors de ses bords, et l'espace dans lequel il évolue. Cette occupation de la surface, illustrée ici par la figure ancienne mais aussi très actuelle de l'écran, témoigne d'une organisation spatiotemporelle et narrative qui correspond, dans l'esprit de l'auteure, à un *montage au sens fort* : « Cadrer, c'est monter, c'est faire monter la scène dans le cadre du film » (p. 43). L'expression de *montage au sens fort* renvoie au travail de Bergson, auquel Roy se réfère amplement. Le concept de montage par transformation amène Roy à envisager le cinéma des premiers temps avec un regard neuf, qui appréhende le montage non plus seulement comme élément de langage, mais comme participant d'une écriture : « Ce montage implique la prise en compte du support, de ce qui y est surfacé et de ce qui [...] est assorti au domaine de la pensée ou, plutôt, est de l'ordre du penser » (p. 30). Réfléchissant sur ces films initiaux, « on doit moins déplorer le défaut du montage [séquentiel] qu'énoncer les mérites de l'invention d'un support d'écriture » (p. 25), écrit-elle. Le numérique est ici une sorte de révélateur de formes qui ne sont pas nouvelles, mais qu'on risque de percevoir autrement. Le doute qu'insinue l'image numérique quant à la réalité de ce que l'appareil a capturé donne à concevoir le même travail de composition, ou le même « ouvragement » auquel toute image argentique est aussi soumise. Ainsi, « [...] la seule évocation du numérique aide à se défaire, au moins en pensée, de certaines présomptions entourant l'association — un peu trop stricte et commune pour ne pas être suspecte — de la simultanéité et de la réalité du temps et de l'espace saisis par l'image » (p. 31-32). Simultanéité que certains ont exprimée, à tort ou à raison, par le terme d'indicialité.
- 6 Roy poursuit son interrogation du support filmique, et des films des premiers temps, en regard du « bloc magique », appareil d'inscription qu'évoquait Freud et que Derrida examinait du point de vue de l'écriture : le film est alors considéré pour ce qu'il permet de rétention mémorielle et de réinscriptions. Le spectateur n'a ainsi jamais simplement accès à la réalité mise en images ; elle est, la plupart du temps, « versée au compte de la fiction — des fictions sociales » (p. 52). Elle est, par ailleurs, « du domaine du penser, ou lui fait écho » (p. 53). À la perception particulière que manifeste le montage par transformation s'ajoute une autre perception temporelle, qui prend la mesure d'un écho croissant au rythme de l'Histoire : un *montage phénoménal*. Celui-ci marque un différé temporel sans cesse grandissant entre la réalisation des films comme ceux des frères Lumière et le moment auquel nous, contemporains, les visionnons. Roy nous invite à tenir compte de cet aspect de la perception de telles images, de leur écriture : « L'avantage de penser ainsi l'écriture filmique à partir du cinéma des premiers temps tient au fait que les images en mouvement s'y présentent justement comme des images, [...] soumises à des opérations de montage, qui agissent fortement. Elles s'y retrouvent comme ce qui avait été perdu [...] et a été retrouvé » (p. 57). C'est-à-dire qu'en raison de leur caractère ancien, ces films nous apparaissent avant tout dans leur visualité, que l'on perçoit alors plus facilement — on remarque le noir et blanc, la fixité, la frontalité,

l'usage de la profondeur de champ, l'invariabilité du cadrage puis sa transformation quand surviennent des déplacements de personnages, etc.

- 7 Cette prise de conscience du support est facilitée dans le cas de *L'Homme à la caméra*. À son sujet, Roy écrit : « L'écriture de l'intervalle, par quoi la pensée de l'écran se reconnaît ici [...], dépend du montage au sens fort [qui] est ici encore fonction de la transformation, par les cadrages, de morceaux de réalité, ou de sa translation relative sur un support qui est, autrement, soumis à de perpétuels changements » (p. 59). Outre le fait que des plans du film de Vertov incluent le collage de plusieurs images en une seule, l'écriture de l'intervalle, qu'on rapproche du montage traditionnel (séquentiel ou linéaire), dépend tout autant du cadrage, à partir duquel un intervalle peut être déterminé : « le devenir du film semble justement lié à la variété des transformations imputées aux cadrages que le montage séquentiel renforce [...] » (p. 73). Le montage séquentiel, dans ce cas, invite à ce que l'on remarque l'effet de sélection et de découpage de tout cadrage, et donc ce qu'il met à l'écart, « les entours de l'image », comme l'écrit Roy. L'exemple de Vertov aide à le concevoir puisqu'il rend manifestes ces « entours ». Alors que l'on appréhende généralement le cadrage sous l'angle du langage ou du code cinématographique, l'orientation « phénoménologique » de Roy favorise une remise en contexte d'œuvres passées et une appréciation renouvelée de possibilités filmiques au service de l'expression. « L'application des règles phénoménologiques à des images matérialisées permet de sortir les cadres de leurs gonds et de conférer du mouvement à des images d'apparence immobile » (p. 112). Penser que l'opération de montage ne se limite pas à la collure convient d'autant plus à la pratique filmique que Vertov en faisait un fondement de toutes les étapes de la production, et que les images numériques se servent de logiciels d'agencement et de transformation de figures.
- 8 Des préoccupations éthiques émergent dans *Le Pouvoir de l'oubliée*, que ce soit par le biais du racisme exprimé dans *Naissance d'une nation* ou de la « violence de l'écriture » (p. 84) que comprend *La Liste de Schindler*. Ce questionnement éthique provient des films eux-mêmes, semble dire l'auteure, à condition que l'on s'attarde à leur écriture. L'intérêt pour le cadrage le révèle : « Les opérations dont dépend le moment de prédation servent [...] à délinéer le champ et le hors-champ, le cadre et le hors-cadre. Elles sont dès le départ discriminantes relativement à la manière de montrer les moments *supposément* cueillis de la réalité » (p. 82). Cette délinéation ne dépend pas que d'un faire — placer sa caméra pour des raisons pratiques ou cosmétiques — mais aussi d'un penser : « [...] toute monstration à l'écran tient lieu de démonstration quant à la pensée qui la traverse » (p. 83). Puisque le montage, de quelque façon qu'on l'envisage, « constitue, avec le cadrage, un opérateur de narration » (p. 120), la dimension éthique du récit qu'engendre le film implique de s'attarder à l'*ouvrage* dont les images sont le produit.

## Pour une « dé-ontologie » du cinéma

- 9 Le livre de Lucie Roy comporte deux carnets. Le second met l'accent sur la théorie de l'identité narrative, élaborée par Paul Ricœur. Par là, Roy adopte une approche à laquelle les études cinématographiques ont tardé à s'intéresser (à la visée philosophique de Ricœur correspondait, comme matériel d'expérimentation privilégié, la littérature, et non le cinéma). Dans cette optique, « les films sont [...] tenus pour des

laboratoires philosophiques et sont pensés en fonction des expériences ou des idéologies auxquelles ils convient le spectateur » (p. 15). Roy étudie alors des films de genres très diversifiés, de *Shoah* à *L'Année dernière à Marienbad*, pour terminer avec un choix étonnant : la série de films que le personnage cannibale Hannibal Lecter a inspirée. Ici, le récit lui-même est « tenu pour un support par rapport aux idées ou aux idéo-logies » (p. 133) qu'il transporte. Ces *idéo-logies*<sup>2</sup> ne sont pas étrangères aux techniques et aux technologies, qu'il s'agisse de « la circulation de[s] images [et photos] sur Internet [qui] satisfont à des habitudes représentationnelles » (p. 141) ou du cinéma numérique. Puisque le récit et la fiction hébergent des *idéo-logies*, l'identité narrative en est ici envisagée comme un « révélateur » (p. 146). Ainsi, l'examen de films pourrait conduire à une éthique de la représentation :

L'intérêt d'une telle réflexion associée au cinéma réside dans la reconnaissance de la participation d'usages idéologiques qui sont habituellement tenus pour « immatériels » ou sans conséquences. Ils semblent immatériels ou sans conséquences parce qu'ils sont réputés appartenir à la fiction et, au surplus, à des habitudes représentationnelles qui ne sont pas toujours consciemment prises à partie (p. 147).

- 10 Dans le cas de *L'Année dernière à Marienbad*, l'identité des *personn-ages*<sup>3</sup> se libère d'une définition conventionnellement calquée sur l'identité humaine, telle qu'on se la représente en général, au profit d'une « identité narrative laissée à l'état de bricolage » (p. 180), qui exhibe l'écriture du film. L'analyse consacrée à la série des *Hannibal* s'étendrait en direction de nombreux autres films auxquels nous pourrions songer, puisque « la fiction ne saurait permettre [...] d'innocenter la violence dont des personnages font usage de façon apparemment légitime, sans étudier les raisons pour lesquelles son application semble être légitime » (p. 148). La plupart des films mettent en place des systèmes narratifs qui consolident ces justifications. Par conséquent, ils invitent l'analyste à les examiner. À l'heure où les récits et représentations de toutes sortes prennent d'assaut les espaces public et privé, il semble urgent de s'exercer à une réflexion éthique sur le cinéma. À cet égard, l'ouvrage de Roy tombe spécialement à point. Le consentement à devenir spectateur d'actes de violence médiatisés n'est pas ici étudié dans une perspective morale, mais éthique : « L'éthique satisfait à un questionnement de principe qui agit [...] en surplomb relativement aux responsabilités morales et aux imputations légales » (p. 218). Le caractère normatif de la morale fait plutôt place à une réflexion sur le fonctionnement du film et celui du consentement spectatorial. Il s'avère que « [l]e maintien d'un relatif sentiment d'injustice et, par conséquent, le pouvoir de s'indigner sont les tributs de l'éthique en fiction. Ils rendent la violence acceptable » (p. 152). Tant que le récit permet au spectateur de s'offusquer de ce qu'il voit, celui-ci admettra l'horreur qui s'affiche devant lui. Ce paradoxe fait songer à la portée éthique de plusieurs films, surtout au moment où le cinéma de la *continuité intensifiée* (Bordwell) bat son plein et intègre divers actes de violence à l'agencement audiovisuel qui fait sa particularité. En définitive, l'enjeu est celui de « la fictionnalisation de l'éthique » (p. 208).
- 11 Si *Le Pouvoir de l'oubliée* contribue de manière féconde à la pensée du cinéma, nous croyons néanmoins que certaines positions et propositions de l'auteure seraient mieux servies par des références plus récentes. Le livre n'a certes pas pour objet de critiquer l'état actuel de la recherche — l'« avant-propos » nous en avertit : « Il s'agit moins d'une discussion couvrant toutes les approches du cinéma et de la philosophie que d'une réflexion » (p. 9). Parmi les livres sur le numérique qu'elle cite, Lucie Roy ne



profite pas de sa référence à l'ouvrage influent de Lev Manovich (*Le Langage des nouveaux médias*) pour en faire la critique. Or la démarche *dé-ontologique* de Roy, pour qui « une ontologie fondamentale effectuée à partir du film est impossible » (p. 225), offrirait une réplique porteuse aux propositions tranchées et ontologisantes de Manovich concernant le cinéma. Si plusieurs auteurs, comme Jacques Aumont, observent que « [...] le cinéma est massivement revenu dans la “voie Méliès”, celle du trucage, de l'intervention directe sur l'image, de la retouche, [...] du dessin »<sup>4</sup>, Manovich y voit la preuve d'un retour à une essence négligée du cinéma, affirmant que « [l]e cinéma devient une branche particulière de la peinture [...] »<sup>5</sup>. On ne saurait, après avoir lu *Le Pouvoir de l'oubliée*, tenir la conception de Manovich sur le cinéma pour très éclairante. Comme l'indiquait ailleurs Lucie Roy, la définition du cinéma devrait moins compter sur l'indicialité (ou un présumé défaut d'indicialité) que sur sa capacité de retenir et d'offrir les traces d'une intervention qui se veut écriture : « si, par rapport aux nouvelles technologies, le support paraît [...] au service de la figuration, de l'information [...], il constitue aussi [...] un formidable lieu d'“in-formation”, un lieu [...] de la mise en forme qui ne tient pas à la référence, mais qui [...] a toujours tenu à la différence »<sup>6</sup>. À cet égard et, plus largement, pour continuer à réfléchir au cinéma qui s'annonce de même qu'à celui qui s'éloigne, la lecture du *Pouvoir de l'oubliée* se montre avantageuse.

## BIBLIOGRAPHIE

- Aumont Jacques, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2012.
- Bordwell David, “Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film”, *Film Quarterly*, vol. 55, n° 3, 2002, p. 16-28.
- Manovich Lev, *Le Langage des nouveaux médias*, Dijon, Presses du réel, 2010 [2001].
- Roy Lucie, « L'image en relation(s) », *Visio*, vol. 8, n° 3-4, 2004, p. 17-24.
- Roy Lucie, *Petite phénoménologie de l'écriture filmique*, Paris/Québec, Klincksieck/Nota bene, 1999.

## NOTES

1. Lucie Roy, *Petite phénoménologie de l'écriture filmique*, Paris/Québec, Klincksieck/Nota bene, 1999, p. 116.
2. « [Le] suffixe [logie] évoque au sens fort une étude, qui, dans le cas qui nous occupe, serait attachée aux expérimentations de toutes sortes qu'autorisent certains supports. Utilisant le néologisme *idéo-logie* dans cet esprit, on soulignera le caractère réfléchi de tout système de représentation » (p. 139).
3. Roy utilise le néologisme *personn-age* pour rapprocher personne et personnage et garder à l'esprit « la mitoyenneté des rapports institués entre les deux par le récit » (p. 150). Le trait d'union « incite à penser le retour des variations imaginatives dont toute personne est l'objet et,



surtout, à considérer la valeur et le profit de ces variations que le récit attribue à ses personnages » (p. 151).

4. Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2012, p. 62.

5. Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias*, Dijon, Presses du réel, 2010 [2001], p. 527.

6. Lucie Roy, « L'image en relation(s) », *Visio*, vol. 8, n° 3-4, 2004, p. 20.

---

## AUTEURS

**GABRIEL LAVERDIÈRE**

Doctorant à l'Université Laval, gabriel.laverdiere@lit.ulaval.ca